

Zu Antonio Rosettis Passionsoratorium *Der Sterbende Jesus**

Von Günther Grünsteudel

I.

Nach 1750 etablierte sich in Deutschland eine neue Form des Oratoriums, die literarhistorisch und ästhetisch in den Umkreis der *Empfindsamkeit* gehört und deren Hauptcharakteristika in ihrer im Vergleich zum barocken Prototyp veränderten Erzählhaltung sowie in ihrer relativen Kürze zu sehen sind. Ein lyrisch-besinnlicher Text, der die Bibelfestigkeit des Hörers voraussetzt und die Handlung nicht mehr im Einzelnen nacherzählt, löste die dramatische Erzählform des barocken Vorgängers ab. Im Mittelpunkt steht die durch eine gemäßigt rezipierte Aufklärung geprägte Betrachtung bzw. Reflexion des Bibeltextes, oftmals ausgegeben als die Empfindungen der handelnden Personen, denen nun nicht mehr konsequent bestimmte Solostimmen konkret zugeordnet werden. Der neue Stil wurde erstmals 1774 in Johann Georg Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ ausführlich dargestellt: *„Oratorium. – Ein mit Musik aufgeführtes geistliches, aber durchaus lyrisches und kurzes Drama, zum gottesdienstlichen Gebrauch bey hohen Feyertagen. Die Benennung des lyrischen Drama zeigt an, daß hier keine sich allmählig entwikelnde Handlung [...] statt habe, wie in dem für das Schauspiel verfertigten Drama. Das Oratorium nihmt verschiedene Personen an, die von einem erhabenen Gegenstand der Religion, dessen Feyer begangen wird, stark gerührt werden, und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereinigt auf eine sehr nachdrückliche Weise äußern. Die Absicht dieses Dramas ist die Herzen der Zuhörer mit ähnlichen Empfindungen*

* Einführungsvortrag, gehalten am 24. April 2010 in der Kirche der ehemaligen Zisterzienserinnenabtei Kirchheim am Ries anlässlich einer Aufführung von Rosettis *Sterbendem Jesus* durch das Leopold-Mozart-Zentrum der Universität Augsburg, für die Drucklegung mit Anmerkungen und einem Textanhang versehen. – Grundlegende Literatur zum Thema: Sterling E. Murray: Antonio Rosettis Oratorium „Der Sterbende Jesus“ (1785), in: *Musik in Bayern* 45 (1992), S. 5–26, sowie Ders.: *„Er kommt zu bluten auf Golgatha ...“*. Zu Antonio Rosettis Passionsoratorium *Der Sterbende Jesus*, in: *Rosetti-Forum* 4 (2003), S. 3–13.

zu durchdringen.“¹ Als Musterbeispiel eines solchen Librettos führt der Artikel Karl Wilhelm Ramlers Dichtung *Der Tod Jesu* von 1754 an. Dieser Text wurde verschiedentlich in Musik gesetzt, so von Georg Philipp Telemann, Johann Christoph Friedrich Bach und Georg Anton Kreusser, am bekanntesten wurde er jedoch in der Vertonung durch Karl Heinrich Graun, dessen Passionsmusik 1755 in Berlin seine Uraufführung erlebte. In der Folgezeit entstanden zahlreiche Werke dieses Genres, u. a. von Carl Philipp Emanuel Bach, Joseph Martin Kraus, Johann Heinrich Rolle und Ernst Wilhelm Wolf, die alle mehr oder weniger von Ramlers Text beeinflusst sind.



Abb. 1: Antonio Rosetti. Silhouette von Heinrich Philipp Bossler.
Speyer 1784

Zu dieser Werkgruppe gehört auch das Passionsoratorium *Der Sterbende Jesus* des 1750 im nordböhmischen Leitmeritz geborenen Antonio Rosetti². Ursprünglich dazu bestimmt, Priester zu werden, erhielt er seine musikalische Ausbildung wahrscheinlich bei den Jesuiten. Im Herbst 1773 trat er in die Dienste des Grafen Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein (1748–1802; reg. seit 1773, seit 1774 Reichsfürst). Zunächst fand er Verwendung als Diener und als Kontrabassist in der Hofmusik³, schon bald jedoch wurde sein herausragendes Talent als Komponist offenbar, und bereits Ende der 1770er Jahre hatte er sich als solcher einen Namen gemacht. Seit den frühen 1780er Jahren waren seine Orchesterwerke fester Bestandteil der renommierten Konzertsreihen in Paris.

Während der 16 Jahre am Wallersteiner Hof schuf Rosetti ca. 40 Sinfonien, mehr als 60 Solokonzerte für unterschiedlichste Instrumente, zahlreiche Harmonie- und Kammermusiken sowie Klaviermusik, wobei er den weit überwiegenden Teil dieser Werke für den Wallersteiner Hof schrieb. Dem steht an Vokalmusik außer Klavierliedern, die wie die meisten Klavierwerke als Auftragsarbeiten für das periodisch erscheinende Sammelwerk „Blumenlese für Klavierliebhaber“ des Speyerer Musikverlegers Heinrich Philipp Bossler entstanden, und einer Anzahl größerer und kleinerer Kirchenmusiken⁴ als eine Art Solitär das Passionsoratorium *Der Sterbende Jesus* gegenüber, die umfangreichste Komposition, die Rosetti überhaupt geschaffen hat.

II.

Diese offenkundige Dominanz des Instrumentalen in Rosettis Schaffen ist in erster Linie darauf zurückzuführen, dass Vokalmusik am Hof des Fürsten Kraft Ernst nur eine untergeordnete Rolle spielte. Obwohl der Fürst ein ausgesprochenes Faible für die Oper hatte, musste er aus Kostengründen auf ein eigenes Theater verzichten. Kein einziger Hofmusiker war primär als Sänger angestellt. Die Pflege der Vokalmusik beschränkte sich also vor allem auf die Kirche⁵. Den Posten des Chorregenten an der Hof- und Pfarrkirche St. Alban hatte seit 1770 der Wallersteiner Schulmeister Johann Steinheber⁶ (1723/24–1807) inne, der auch die Orgel schlug und im Hoforchester Bratsche spielte.

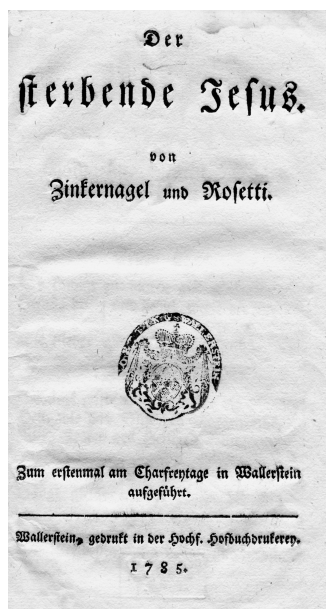


Abb. 2: Titelseite des gedruckten Texthefts zur Wallersteiner Uraufführung des Sterbenden Jesus 1785
(Universitätsbibliothek Augsburg, 02/III 8 8° 1480–17)

Rosetti, der dieses Amt selbst anstrebte, machte kein Hehl daraus, dass er Steinheber für absolut unfähig hielt und vor allem in seinem Wirken die Ursache dafür sah, dass die Wallersteiner Kirchenmusik „in gänzlichen Verfall geraten“ war. Vor diesem Hintergrund verfasste er im Mai 1785 unter dem Titel „*Bemerkung zum Endzwecke, eine gute Circhen Musik zu errichten*“ eine Denkschrift, in der er dem Fürsten vorschlug, den bereits über 60-jährigen Steinheber abzulösen und ihm selbst dessen Posten zu übertragen; zudem forderte er die Einrichtung eines festen Vokalensembles, bestehend aus je drei Sopran- und Altstimmen sowie je zwei Tenören und Bässen, und die Mitwirkung des Hoforchesters an Sonntagen und hohen Feiertagen⁷.

Es ist davon auszugehen, dass die Entstehung des *Sterbenden Jesus* in engem Zusammenhang mit Rosettis Bemühungen um das Chorregentenamt stand; mehr noch, sie war sehr wahrscheinlich sogar allein dadurch motiviert. Mit diesem repräsentativen Werk, das am Karfreitag 1785 in der Wallersteiner Pfarrkirche seine erste Auffüh-

rung erlebte⁸, wollte er Fürst Kraft Ernst vor Augen führen, was er auch als Komponist geistlicher Musik zu leisten imstande war.

Die Mitwirkenden der Uraufführung lassen sich aus Rosettis eben schon angesprochener Denkschrift zur Verbesserung der Kirchenmusik erschließen. Diese enthält nämlich in einer Anlage neben der Aufstellung des damaligen Kapellpersonals auch eine Liste des neu einzurichtenden, zehnköpfigen Vokalensembles, dessen Positionen zum Zeitpunkt der Niederschrift allerdings teilweise noch unbesetzt waren: „3 *Discantisten* / *der erstbeste* [sic] *Madame Feldmayer* / 2^{te} *Madame Weixelbaum* / 3^{te} *vacat* / 3 *Altisten* / *der erstbeste* [sic] *M^{lle} Steinheber* / 2^{te} *Ruppin* / 3^{te} *vacat* / 2 *Tenoristen* / 1^{tel} *Feldmayer* / 2^{te} *vacat* / 2 *Baßisten* / 1^{te} *Betzler* / [2^{te}] *Meißrimel*“. Da diese Liste wohl Ende April oder Anfang Mai 1785 aufgestellt wurde, also nur wenige Wochen nach der Uraufführung des *Sterbenden Jesus* am 25. März, dürfen wir davon ausgehen, dass der Chorpart⁹ wie auch die Solopartien von den Mitgliedern des von Rosetti vorgeschlagenen Vokalensembles ausgeführt wurden. Für die umfangreichen Hauptpartien des Johannes (Tenor) und der Maria (Sopran) kommen demzufolge der Hofviolinist Georg Feldmayr (1756–1834) und seine Ehefrau Monika¹⁰ (1762–1831), für den Altpart (Joseph von Arimathia) eine der Töchter des Chorregenten Steinheber und für die Jesusworte der Kanzlist und Hofbratscher Johann Baptist Bezler¹¹ (1758–1816 oder später) in Betracht.

Die Aufführung verfehlte die beabsichtigte Wirkung nicht: Der Fürst zeigte sich beeindruckt. Zwar blieb Rosetti, der das Ensemble wohl vom Kontrabass aus geleitet hatte, der ersehnte Chorregentenposten versagt¹², Kraft Ernst zeichnete seinen ehrgeizigen Hofkomponisten dafür aber mit dem Kapellmeistertitel aus, einer Ehre, die vorher noch Niemandem zuteil geworden war. Finanzielle Konsequenzen blieben jedoch aus: An Rosettis knappen Jahressalär von rund 400 Gulden änderte sich nichts.

Im Sommer 1786 erschien die Partitur des *Sterbenden Jesus* mit einer Widmung an Fürst Kraft Ernst bei dem renommierten Wiener Musikverlag Artaria im Druck¹³. In den Folgejahren fand das Werk eine unglaubliche Verbreitung, zu der der Leipziger Musikverleger und Musikalienhändler Breitkopf nicht unwesentlich beitrug, indem er sowohl die gedruckte Partitur, als auch das Stimmenmaterial – Letzteres in Manuskriptschreibweise – vertrieb¹⁴. Partitur und Stimmen des Oratoriums, aber auch einzelne Teile daraus, sind in zahlreichen Sammlungen

in ganz Europa und selbst in den USA erhalten geblieben¹⁵. Sie zeugen von einer Fülle von Aufführungen bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein¹⁶ und von dem starken Eindruck, den das rund einstündige Werk auf die Zeitgenossen ausgeübt haben muss.

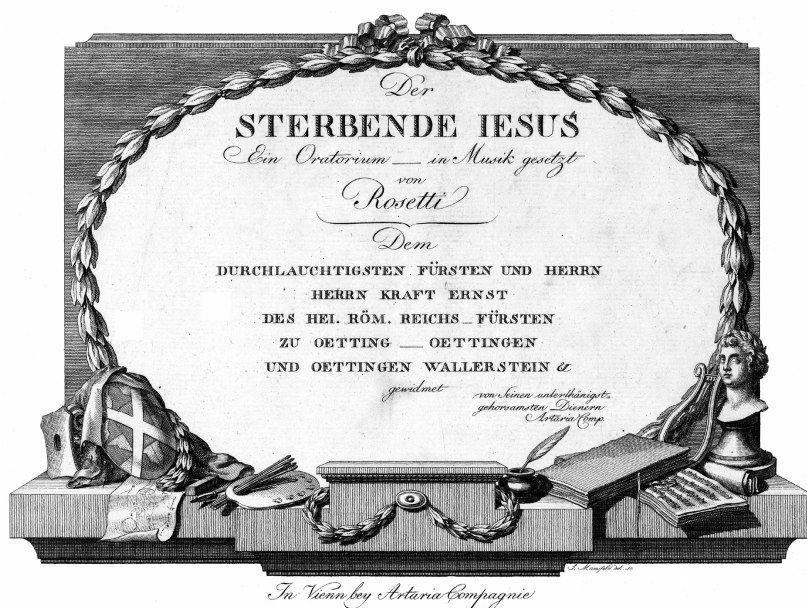


Abb. 3: Titelseite der 1786 bei Artaria erschienenen Partitur des Sterbenden Jesus (Universitätsbibliothek Augsburg, 02/ III 4 ½ 4° 471)

III.

Der Text stammt von dem literarisch ambitionierten Wallersteiner Regierungssekretär und nachmaligen Hofarchivar Karl Friedrich Bernhard Zinkernagel¹⁷ (1758–1813). Außer dem Libretto zum *Sterbenden Jesus* und einer Reihe von Kantatentexten verfasste er auch das Buch für das Oratorium *Die Auferstehung Jesu*, eine – wenn man so will – Fortsetzung des *Sterbenden Jesus*, die gleich zweimal vertont wurde: von Hofmusikintendant Ignaz von Beecke (1733–1803) und von Friedrich Witt (1770–1836), der der fürstlichen Kapelle als Cellist angehörte. Das Libretto zum *Sterbenden Jesus* besteht aus drei Teilen, obwohl sich dies

nicht in einer Einteilung in Akte oder Szenen niederschlägt: Der erste Teil (Nummern 1–9) ist noch am ehesten erzählend. Im Mittelpunkt stehen die Szene vor Pilatus sowie Jesu Kreuzigung und Tod; er schließt mit einem Zitat aus Matthäus 21 (Vers 51–52). Im zweiten Teil (Nummern 10–15), der die Szene auf Golgatha fortsetzt, geht es vor allem um Marias Furcht und ihren Kummer über den Verlust des Sohnes; die letzte Nummer dieses Abschnitts („Selig sind von nun an alle“) zitiert die Offenbarung des Johannes (14, Vers 13). Der abschließende dritte Teil umfasst die Nummern 16–25; sein Schauplatz ist das Grab Jesu. Zinker-nagel bevorzugt eine rhythmisch deklamierte Prosa, nur in einem Teil der Arien und Chöre verwendet er die gebundene Sprache. Dem empfindsamen Oratorienstil entsprechend, konzentriert er sich, anstatt das Passionsgeschehen nachzuerzählen, auf die emotionalen Reaktionen der Protagonisten. Seine Sprache ist hoch expressiv. Man fühlt sich an den empfindsamen Stil Klopstocks erinnert, dessen *Messias* zumindest einmal sogar wörtlich zitiert wird¹⁸.

Die Konfessionsverschiedenheit von Librettist, Komponist und Widmungsträger war für den Erfolg des Werkes offenbar von nach-rangiger Bedeutung. Der Jesuitenzögling Rosetti vertonte die Dichtung eines Protestanten, der sogar einige Semester Theologie studiert hatte, und fand dafür den Beifall seines katholischen Fürsten. Tatsächlich waren in der Oratorienkomposition des späten 18. Jahrhunderts die konfessionellen Grenzen durchlässig geworden. Die Textbücher jener Zeit vermeiden weitestgehend „dogmatische Aussagen, selbst dort, wo sie direkte Bibel-Zitate oder doch an die Bibel angelehnte Textpartien enthalten; vielmehr sind sie von einer betrachtenden allgemeinen ‚Religiosität‘ geprägt, die das spezifisch Konfessionelle entschieden meidet und damit bei den Vertretern der jeweils anderen Konfession auch keinen Anstoß erregen kann.“¹⁹

IV.

Die Besetzung des *Sterbenden Jesus* erfordert vier Gesangssolisten, vierstimmigen gemischten Chor und ein Orchester, bestehend aus Streichern, Flöte, je zwei Oboen und Hörnern, Fagott, zwei Trompeten, Pauken und Continuo²⁰. Die Partitur besteht aus zwölf, teilweise relativ umfänglichen Rezitativen, vier Arien, einem Duett, sechs Chö-

ren und zwei Chorälen, wobei die Nummern teilweise pausenlos ineinander übergehen. Die Abfolge der insgesamt 25 Nummern gehorcht einem durchdachten Tonartenplan, der durch die letztendliche Auflösung von c-Moll in C-Dur das Thema des Oratoriums auf eine einfache Formel bringt: durch Nacht zum Licht.

Die Rezitative sind vorwiegend als *Accompagnati* angelegt, d.h. die Singstimme wird nicht – wie im *Secco*-Rezitativ – allein vom Generalbass begleitet, es treten vielmehr Melodieinstrumente und manchmal sogar das volle Orchester hinzu. Dabei gelingt es dem Komponisten, den emotional äußerst intensiven Text durch die virtuose Beherrschung eines ganzen Arsenal kompositorischer Techniken in eine nuancenreiche Tonsprache umzusetzen. Die *Accompagnato*-Rezitative gewinnen so immer wieder den Charakter kleiner dramatischer Szenen, in denen oft eine große Bandbreite von Empfindungen durchmessen wird. *Secco*-Rezitative spielen dagegen eine eher untergeordnete Rolle, teilweise erscheinen sie auch nur kleinteilig alternierend mit den *Accompagnati*. Die emotionale Bandbreite des Textes verdeutlichen bei passender Gelegenheit zudem kleine Einschübe. In die Szene des Johannes (Nr. 2, „Wohin verfolgt die Unruh mich“) etwa fügt Rosetti zwei kurze Chorstellen ein, die für die Antworten der Menge auf das Angebot des Pilatus stehen, Jesus zu verschonen. Einige Rezitative enthalten auch ariose Passagen, so z.B. Nummer 4 („Schon steht das Kreuz auf Golgatha“), in der auf Marias Schilderung der Kreuzigungsszene die berührenden Worte Jesu an die Mutter und an Johannes folgen: „Meine Mutter! sieh, das ist nun dein Sohn; und Jüngling, dies sei deine Mutter“²¹.

Bei den Solonummern stehen solche lyrisch verinnerlichten Charaktere im Vordergrund. Zwei Bautypen sind zu unterscheiden: Die Sopran-Arien (Nr. 11 und Nr. 13) stellen Varianten der *Da-Capo*-Form dar; wobei der Komponist beide Male im Mittelteil als kontrastierendes Element Dur-Moll-Wechsel einsetzt. Daneben macht er aber auch von einem Typus Gebrauch, bei dem der Mittelteil durch eine instrumentale Passage ersetzt wird, die die Rahmenteile verbindet. Diese zweiteilige Form, die als Kavatine bezeichnet wird, verwendet Rosetti in der Alt-Arie (Nr. 19), im Duett von Alt und Tenor (Nr. 23), der einzigen solistischen Ensemblenummer des Werkes, und in der Tenor-Arie (Nr. 3) gleich zu Beginn, die sich nicht nur in ihrem optimistischen Grundcharakter, sondern auch im technischen Anspruch von den üb-

rigen Solonummern abhebt. Die heiteren Empfindungen im Text finden ihre musikalische Entsprechung in leuchtendem C-Dur und einer festlichen Instrumentierung mit Trompeten und Pauken.

Der Chorpart ist fast durchgängig homophon angelegt. Den Mangel an vokaler Artistik kompensiert der Komponist durch eine abwechslungsreiche Anlage der Chorsätze. Im Eingangschor etwa begegnet Rosetti der Schlichtheit des Satzes mit einer phantasievollen Orchesterbegleitung. Am Beginn stehen sordinierte Streicherklänge in langsamer Bewegung, die zwischen den Chorversen wiederholt werden, wogegen die Chorpasagen selbst ausschließlich von den Bläsern gestützt werden. Gleiches gilt für die Nummern 5 („Preis und Dank“), 8 („Fallet nieder und dankt“) und 21 („Zwischen Hoffnung, Angst und Beben“); auch sie werden ausschließlich von der Harmoniemusik grundiert²². Nummer 15 („Selig sind von nun an alle“) entfaltet sich über einem durchgehaltenen Ostinato-Rhythmus; Nummer 17 („Doch der Sieger ist schon nah [...] Jesus Christus geht voran“) ist ein Fugato, dem eine langsame Einleitung vorangestellt ist; der vom vollen Orchester begleitete Chorsatz „Frohlockt! der Fromme steht voll Zuversicht“ schließlich bildet den glanzvollen Abschluss des Werkes.

Die musikalische Sprache des *Sterbenden Jesus* ist alles in allem als eher lyrisch-empfindsam zu charakterisieren. Dank melodischem Erfindungsreichtum, differenzierter Harmonik, einem ausgeprägten Sinn für Proportionen und dem – wie stets bei Rosetti – gekonnten Umgang mit den Orchesterfarben zählt dieses Werk sicherlich zu den bedeutendsten Schöpfungen des Komponisten.

V.

Trotz seines internationalen Ansehens – der weit gereiste englische Musikschriftsteller Charles Burney etwa nennt Rosetti in seiner „General History of Music“ in einem Atemzug mit Haydn und Mozart²³ – hatte der Komponist doch stets mit Geldsorgen zu kämpfen. Im Juli 1789 verließ er Wallerstein und das Ries, um den ungleich besser dotierten Posten als Kapellmeister am protestantischen Hof des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin in Ludwigslust anzutreten. Dort stand ihm, anders als in Wallerstein, ein groß besetztes Vokalensemble zur Verfügung, für das er noch einige bedeutende Chorwerke schuf, dar-

unter 1790 eine zweite Passionsmusik mit dem Titel *Jesus in Gethsemane* und 1791 ein groß angelegtes *Halleluja*. Keine dieser Kompositionen erreichte jedoch die Popularität des *Sterbenden Jesus*, der sich in Gestalt des Artaria-Drucks sogar in Mozarts Nachlass fand²⁴.

Ein Leben lang hatte Rosetti unter einer labilen Gesundheit zu leiden, seit Ende der 1780er Jahre nahmen die Beschwerden zu. In seinem neuen Amt am Mecklenburg-Schweriner Hof, das er mit viel Enthusiasmus angetreten hatte, waren ihm nur noch knappe drei Jahre vergönnt. Der befreundete Musikverleger Heinrich Philipp Bossler, der den Komponisten wenige Monate vor dessen Tod in Berlin traf, fand ihn „*matt und krank*“. Er machte sich ernstliche Sorgen um den Freund. „*Der gute Rosetti,*“ äußerte er, „*hat leider schon seit vier Jahren einen böartigen Husten, der ihn äusserst entkräftet, und ich fürchte, wenn er nicht in die Hände eines recht guten Arztes geräth, daß er wie unser guter Mozart unsere niedere Regionen bald verlassen wird.*“²⁵ Bossler sollte recht behalten: Rosetti starb am 30. Juni 1792 in Ludwigslust – 42 Jahre alt.

Anhang

Abkürzungen:

A Alt · B Bass · B.c. Basso continuo · Fg Fagott · Fl Flöte · Hr Horn ·
Ob Oboe · Pk Pauken · S Sopran · Str Streicher · T Tenor · Trp Trompete

1. Chöre der Engel (2/2, Largo, c-Moll SATB, Fl, 2 Ob, 2 Hr, Fg, Str, B.c.)

Er kommt zu bluten auf Golgatha, Jesus, heilig und hehr! Werft die Kronen, werft sie nieder, am Altar des Bunds.

Erwürgt wird das Lamm für die Sünder. Hell wie das Blut des Morgenrots, wird strahlen des Heiligen Blut.

Hängt gleich in die Nacht hin sein Haupt, rufen wird er: Triumph! in das Graun der Verwesung, und Labsal und Trost.

Sei geweiht nun zu des Sohnes Tod, du Hügel im Tal der Nacht, im Namen des, der sein wird, war und ist.

2. Rezitativ: Johannes / Chor (T, SATB, Fl, 2 Ob, 2 Hr, Fg, Str, B.c.)

Wohin verfolgt die Unruh mich in dieser grauenvollen Nacht? Wer beut die Hand zur Rettung mir? Erbarm' dich meiner, Gott! Mit mehr als Bruderliebe hing mein Herz an ihm. Er war der Heiligste, den je die Erde sah. Und muss er sterben in der Würger Hand? O, dass ihr Herz es fühlt – umsonst!

Ans Kreuz, ans Kreuz mit ihm!

So stürmt's hinauf zum Richterstuhl. Und muss er sterben? Kann kein Richter ihn, kein Retter ihn vom Tod befrei'n? Er war doch ohne Schuld, an Mitleid reich, an jeder Tugend groß. Wird auch die Unschuld hier verdammt? Doch wie? Pilatus selbst bemüht voll Eifer sich, den Edlen zu befrei'n, und sucht in kalter Mörderbrust den Funken Mitleids aufzuglüh'n. Umsonst! Entsetzen wütet rings umher.

Sein Blut komm' über uns und uns're Kinder!

Ha! Welcher Wahnsinn rast in eurer Brust! Saht ihr den Gang des Edlen nie, wie jeder Tritt von Segen troff? Mit welcher Weisheit labt er uns! So labt den müden Wanderer der Quelle Silberflut. Die Erde war

mit Nacht umhüllt, sein Blick entwölkte überall die Finsternis, und überall ward Licht.

3. Arie: Johannes (4/4, Allegro spiritoso, C-Dur T, 2 Ob, 2 Hr, 2 Trp, Pk, Str, B.c.)

So steigt nach Ungewittern die Sonn' herauf in voller Pracht und teilt in zahlenlosen Funken den Segen Gottes aus. Es schweigt der Sturm der Mitternacht, die Wolken flieh'n, es zittern nicht Berg', nicht Wälder mehr. Das stille Tal, vom Regen trunken, lacht ihr entgegen seinen Dank.

4. Rezitativ: Maria – Jesus (S, B, Str, B.c.)

Schon steht das Kreuz auf Golgatha! Und der im Himmel rettet nicht, und auf der Erd' ist Rettung auch umsonst! Sie reißen schnaubend ihn zum Kreuz. O, welch ein Anblick! Zwischen Erd' und Himmel aufgehängt, der Erd' und Himmel werden hieß! Es strömt sein Blut und all der süße Trost, mit dem ich ihn gebär, verlischt. O Sohn!

Meine Mutter! Sieh, das ist nun dein Sohn; und, Jüngling, dies sei deine Mutter.

5. Chor (2/2, [ohne Bezeichnung], Es-Dur SATB, Fl, 2 Ob, 2 Hr, Fg)

Preis und Dank! Auch noch im Tod
Sorgt er liebevoll für die Seinen;
Alle Tränen, die sie weinen,
Stillt er gnädig – er ist Gott!
Wenn ein Unglück sie bedroht:
Seine Güte, sein Erbarmen,
Ist ein starker Fels der Armen
Und ein Schild für jede Not.

6. Rezitativ: Johannes (T, Fl, 2 Ob, 2 Hr, Fg, Str, B.c.)

Woher die düst're Mitternacht in Gottes Schrecken eingehüllt? Kein Laut der Schöpfung, alles still und bang und bebend rings umher! Wo bliebst du, Sonne Gottes, du? So sah ich nie auf Tabors Höhn, so blutig rot dein Antlitz nie! Und immer dunkler wird's auf Golgatha! Von ferne braust Gewittersturm und jagt den Donner vor sich her! Die Berge taumeln!

7. Rezitativ: Jesus (B, Str, B.c.)

Mein Gott! Warum verlassen auch von dir in dieser Todesnot? Die Zunge lechzt vor Durst nach Rettung nicht! Ich trank den Kelch, für mich von Ewigkeit gefüllt. Es ist vollbracht! In deine Hand befehl ich, Vater! meinen Geist.

8. Choral (2/2, Adagio, Es-Dur SATB, Fl, 2 Ob, 2 Hr, Fg, 2 Trp, Pk)

Fallet nieder und dankt! Auf seines Todes Altare ruht noch sein heiliger Leichnam. Allein, vollendet ist das Opfer der Ewigkeit.

9. Chor (3/4, Vivace, c-Moll / C-Dur SATB, Fl, 2 Ob, 2 Hr, Fg, 2 Trp, Pk, Str, B.c.)

Der Vorhang im Tempel zerriss von oben bis unten aus. Die Erde bebte, die Felsen zerrissen. Die Gräber taten sich auf und es erstanden viele Leiber der Heiligen, die da schliefen.

10. Rezitativ: Maria (S, Str, B.c.)

Wohin, wo flieh' ich hin? Dort bebt der Fels, hier brüllt der Abgrund unter mir, und über mir wälzt sich der Tod aus glühenden Strömen herab!

Weint ihr Himmel, weint in meinen Schmerz!
Traur', o Erde! dir nur schlug sein Herz
Voller Lieb' und Gnade zu;
Traure, Erde! traure du!

Und nun, was weil' ich noch am Kreuz? Für mich ist jeder Trost dahin, für mich die ganze Schöpfung tot. Du, stille Hütte, du, der Frommen Wohnplatz, nimm mich auf! Dort sei die Einsamkeit mein Trost, bis dieser Staub zum Grabe sinkt.

11. Arie: Sopran (2/4, Andante, A-Dur S, 2 Ob, 2 Hr, Fg, Str, B.c.)

Wenn dann einst der Tränen müde
Dieses Auge bricht,
O, dann sei dein Tod am Kreuze
Meine Zuversicht.

Leite mich mit treuer Hand,
Wenn ich zittre, wenn ich zage,
An dem letzten meiner Tage
In dein Vaterland.

12. Rezitativ: Sopran – Tenor (S, T, Str, B.c.)

Hier saß er oft, hier, wo so oft sein Mund von Himmelsweisheit
überfloss. Mein Sohn, ach nun mein Sohn nicht mehr!

O, warum säumt' in deiner Hand der Donner? Gott, warum zer-
schmetterte dein Blitz die Feinde nicht in Staub, als sich das Kreuz zum
Himmel hub, und Blut über seine Wangen troff?

13. Arie: Sopran (2/2, Adagio non tanto, g-Moll S, 2 Ob, 2 Hr, Fg, Str, B.c.)

Weh mir Armen! Was ich fühle,
Was ich leide, weißt nur du!
Ist Vollendung nicht am Ziele,
Nicht im Tal des Todes Ruh?

Unter Tränen blüh'n die Saaten
Der Unsterblichkeit.
Was wir Gutes taten,
Lohnt die Ewigkeit.

14. Rezitativ: Tenor (T, B.c.)

Lass' ab! Dein Schmerz zerreißt mir tausendfach die jammervolle
Brust. Er hat nun Ruh', die ihm die Welt nicht gab. Er liebte sie, wie
du ihn, Mutter, liebst; allein die Welt, sie liebt' ihn nicht. Nun hat er
Ruh'. Ich hoff' es ganz zu Gott: In ihm und durch ihn werden wir nun
bald die Ruh' des Himmels sehn.

15. Chor (2/2, Tarde, C-Dur SATB, Fl, 2 Ob, 2 Hr, Fg, Str, B.c.)

Selig sind von nun an alle, die in dem Herrn sterben. Sie werden von
ihrer Arbeit ruh'n, denn ihre Werke folgen ihnen nach.

16. Rezitativ: Tenor (T, B.c.)

Einst schlief er sanft in stiller Nacht, von großer Arbeit matt, auf weichem Moos am kühlen Zederbaum, vom Duft der Blumen leis umwallt. Nun weht umsonst der West ihm zu, ihm beut umsonst die Zeder ihren Arm, die Blume ihren Balsamkelch. Er schläft. Ihm hat der Tod mit kalter Hand, auf Millionen Siege stolz, den Kelch der Bitterkeit gereicht.

17. Chor (2/2, Grave, D-Dur / Vivace, D-Dur (Fugato) SATB, Fl, 2 Ob, 2 Hr, Fg, 2 Trp, Str, B.c.)

Doch der Sieger ist schon nah, auf der Morgenröte Flügel! Jauchzet dem Herrn der Herrlichkeit!

Jesus Christus geht voran.
Er, er bricht die hohe Bahn
Durch des Grabes Dunkelheit,
Dort hinauf zur Ewigkeit.

18. Rezitativ: Joseph von Arimathia (A, Str, B.c.)

Es ist gescheh'n! O, dass ich schon gestorben wär' und läge neben ihm, begraben, ach, von eines Menschen Hand, er, der die Erde nur berührt, so bebet sie, die Berge schilt, so rauchen sie. Nun liegt er tot! Und diese Krone war sein Schmuck! Die Fürsten dieser Welt umkränzt ein Diadem, ihn eine Dornenkron'! Doch bald wird diese Schmach im Schimmer seiner Herrlichkeit entflieh'n.

19. Arie: Joseph von Arimathia (2/2, Adagio, f-Moll A, Str, B.c.)

Weine, königliche Blume,
Wert in Gottes Heiligtume
Unverweslicher zu blüh'n!
Weine mit des Taues Tränen,
Dass den Heiland zu verhöhnen,
Eines Sünders Hand
Dich zur Krone wand.

20. Rezitativ: Sopran – Tenor (S, T, Str, B.c.)

O lasst mich sie noch einmal seh'n! Zwar blutet heißer mir das Herz, doch lasst mich! Ach, sie glänzt in ihrem Blut viel herrlicher als selbst die Krone, die der Seraph trägt; denn der sie trug, war Gott!

Auch da sein Blut die Erde trank, noch Gott! Da alle Qual der Welt auf seinen Schultern lag, noch Gott!

21. Choral (2/2, Larghetto, B-Dur SATB, Fl, 2 Ob, 2 Hr, Fg)

Zwischen Hoffnung, Angst und Beben,
Schwankte dieses kurze Leben
Ungewissen Freuden zu.

Süß ist nun des Todes Grauen,
Durch die Nacht des Grabes schauen
Wir den Schöpfer uns'rer Ruh.

22. Rezitativ: Alt (A, B.c.)

Hemmt nun die Flut der Tränen! Gottes Trost sei euer Stab! Wie bald verfließt der Strom der Zeit zum uferlosen Meer, dann liegen wir begraben auch und schlafen sanft in kühler Dunkelheit, den großen Tag erwartend, wo die Saat zur Auferstehung reift.

23. Duett: Alt – Tenor (2/2, Largo, Es-Dur A, T, 2 Ob, 2 Hr, Str, B.c.)

Tief anbetend hier im Staube
Dankt dir, Jesus, unser Glaube,
Sicher der Unsterblichkeit.

Durch die Sünde tief gesunken,
Von dem Reiz der Erde trunken,
War der Mensch durch sich entweiht.

Gott sah unser Elend an.

Jesus kam vom Himmel nieder,
Lehrte Wahrheit seine Brüder
Und verwarf die Sünder nicht.

Trost am Grabe, Ruh im Leben,
Hat uns Jesus nun gegeben
Und Erbarmung vor Gericht.
Nimm den Dank der Tränen an.

24. Rezitativ: Tenor (T, Str, B.c.)

So bebet nicht! Wenn gleich der Feinde Wut rachgierig uns verfolgt;
der Herr ist unser Gott! Und wenn die Welten in ihr Nichts zusammenstürzten – bebet nicht!

25. Schlusschor (3/4, Maestoso, C-Dur SATB, Fl, 2 Ob, 2 Hr, Fg, 2 Trp, Pk, Str, B.c.)

Frohlockt! Der Fromme steht
Voll Zuversicht
Auf Gott in Zion fest und Zions Säulen
Erschüttert nichts. Es mögen Fluten heulen,
Und Berge sinken, Welten eilen
Gleich Funken, die der Sturm verweht;
Ist Gott mit uns, bebt Zion nicht.

Dem Felsen gleich im tiefen Meer
Sei uns're Zuversicht!
Die Stürme toben um ihn her,
Er wanket nicht.

Anmerkungen

- 1 Bd. 2. Leipzig 1774, S. 852–854, hier S. 852.
- 2 Zu Leben und Werk des Komponisten vgl. zuletzt: Günther Grünsteudel, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Ausg. Personenteil, Bd. 14. Kassel 2005, Sp. 417–424 (mit umfassender Bibliographie).
- 3 Zur Geschichte der Wallersteiner Hofkapelle des Fürsten Kraft Ernst vgl. zuletzt Ders.: „Die Musik ist eigentlich zu Hohenaltheim“. *Die Hofkapelle des Fürsten Kraft Ernst zu Oettingen-Wallerstein*, in: Silke Leopold (Hrsg.): *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert. Eine Bestandsaufnahme*. Heidelberg 2012 (Schriften zur südwestdeutschen Hofmusik 1) [im Druck].
- 4 Die Echtheit der in Sterling E. Murrays Verzeichnis der Werke Rosettis (*The Music of Antonio Rosetti. A Thematic Catalog*. Warren, Mich. 1996, S. 507–589) enthaltenen 20 Messen und Requiemversionen ist in einer ganzen Reihe von Fällen nicht gesichert und teilweise sogar äußerst zweifelhaft.

- 5 Aus Anlass von (Familien-) Festlichkeiten des fürstlichen Hauses kamen darüber hinaus gelegentlich eigens für diese Anlässe geschaffene Huldigungskantaten zur Aufführung. In der ehemaligen Hofbibliothek (Universitätsbibliothek Augsburg) haben sich etwa 50 derartige Musiken von Ignaz von Beecke und Georg Feldmayr erhalten.
- 6 Zu Steinheber vgl. Paulus Weißenberger: Geschichte der katholischen Pfarrei Wallerstein, Bd. 2. Wallerstein 1946, S. 40 f.
- 7 Fürstlich Oettingen-Wallersteinsches Archiv Schloss Harburg (FÖWAH), Kultussachen Wallerstein, Pfarrkirchenmusik, VI.42.13-2.
- 8 Das Aufführungsmaterial und das gedruckte Textheft (vgl. Abb. 2) der Wallersteiner Uraufführung des *Sterbenden Jesus* sind in der ehemaligen Hofbibliothek erhalten geblieben.
- 9 Möglicherweise verstärkt durch andere örtliche Kräfte.
- 10 Zu Feldmayr und seiner Ehefrau vgl. insbesondere Günther Grünsteudel: „*Der seelige Capell Meister Rosetti war mein Schwager*“: Georg Feldmayr – neue Beiträge zur Biographie, in: Rosetti-Forum 5 (2004), S. 37–53.
- 11 Zu Bezler vgl. Jon R. Piersol: The Oettingen-Wallerstein Hofkapelle and its Wind Music. Diss. Univ. of Iowa 1972, S. 335–337.
- 12 Steinheber blieb bis zu seinem Tod im Amt.
- 13 Eine Ankündigung der Neuerscheinung wurde am 9.9.1786 in der Wiener Zeitung veröffentlicht; vgl. Murray (wie Anm. 4), S. 739.
- 14 Vgl. Supplement XVI (1785–1787) zu Breitkopfs Verlagskatalog; zit. nach Barry S. Brook (Hrsg.): The Breitkopf Thematic Catalogue. Reprint der Ausg. Leipzig 1762–1787. New York 1966, Sp. 888.
- 15 Vgl. Murray (wie Anm. 4), S. 469–476.
- 16 Mit Datum belegbar sind u.a. Aufführungen in Darmstadt (1786), Bonn (1787), Köln (1787), Würzburg (1787), Koblenz (1787–1794), Hannover (1788, 1793, 1795, 1796), München (1788), Regensburg (1788, 1797), Weimar (1788), Wunsiedel (1788, 1795), Berlin (1790, 1793), Braunschweig (1792, 1793), Weyarn (1793), Stettin (1799), Breslau (1819) – die Liste ließe sich fortsetzen.
- 17 Zu Zinkernagel vgl. Volker von Volckamer, in: Albert Schlagbauer et al. (Hrsg.): Rieser Biographien. Nördlingen 1993, S. 468 f. – Der Historiker Karl Heinrich von Lang, zwischen 1790 und 1792 als fürstlicher Kabinettssekretär, charakterisiert ihn in seinen Memoiren als einen „*feinen, wenn gleich nicht tief historisch gelehrten, doch in den schönen Wissenschaften gebildeten und hinlänglich befähigten Mann*“; vgl. Memoiren des Karl Heinrich Ritters von Lang. Skizzen aus meinem Leben und Wirken, meinen Reisen und meiner Zeit, Bd. 1. Braunschweig 1842, S. 221.
- 18 Der Text von Nummer 8 („Fallet nieder und dankt“) ist dem 11. Gesang aus dem 3. Teil von Klopstocks *Messias* entnommen.
- 19 Martin Staehelin: Zu Antonio Rosettis späten Ludwigscluster Vokalwerken *Jesus in Gethsemane* und *Halleluja*, in: Rosetti-Forum 3 (2002), S. 39.
- 20 Nicht nur die Besetzung der Vokalpartien, auch diejenige des begleitenden Orchesters können wir (abgesehen von Trompeten und Pauken) der Anlage zu Rosettis Denkschrift vom Mai 1785 entnehmen, der zufolge etwa 25 Instrumentalisten zur Verfügung gestanden haben müssen; wie Anm. 7.
- 21 Frei nach Johannes 19, Vers 26 f.
- 22 Ob die zugrunde liegenden Chormelodien tatsächlich aus regionalen katholischen Gesangbüchern stammen, wie Murray (1992, wie Anm. *, S. 26) dies vermutete, sei dahingestellt. Nach Ansicht des Verfassers handelt es sich eher um Eigenschöpfungen Rosettis.
- 23 Charles Burney: A General History of Music (1789), Vol. 2. New York 1957, S. 951.

Zu Antonio Rosettis Passionsoratorium *Der Sterbende Jesus*

- 24 Otto Erich Deutsch (Hrsg.): Mozart, Die Dokumente seines Lebens. Kassel 1961, S. 499 („*Verzeichniß und Schätzung der Bücher des verstorbenen Tl. Herrn W. A. Mozart Kays: Kapellmeister*“, Nr. 46); Ulrich Konrad et al. (Hrsg.): Allzeit ein buch. Die Bibliothek Wolfgang Amadeus Mozarts. Weinheim 1991, S. 90–92 (Ausstellungskataloge der Herzog-August-Bibliothek 66).
- 25 „*Auszug eines Schreibens des Hrn. Rath Bosslers aus Berlin vom 22. Hornung 1792* [...]“, in: Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft 1792, Sp. 83 f., hier Sp. 84.

Günther Grinsteudel